

PREFACIO DE LOS EDITORES

Políticas y mercados culturales en América Latina

Víctor Vich

Pontificia Universidad Católica del Perú

José Ramón Jouve-Martín

McGill University

Tras un largo período histórico en el que los debates culturales se veían como el patrimonio más o menos exclusivo de una élite intelectual o como vehículos para expresar una ideología estatal, la política cultural ha empezado en las últimas décadas a tener un espacio cada vez mayor en el devenir mismo de lo social y a ocupar un espacio cada vez más significativo en los ministerios y cancillerías de los distintos países latinoamericanos. Se trata de un sector que se va afianzando cada vez más en el continente y cuyo trabajo e influencia moviliza no sólo decisiones del Estado, sino también voluntades de la sociedad civil e intereses del mercado. Como ha señalado George Yúdice, “a partir de los años ochenta y noventa se ponen en práctica proyectos de descentralización y democratización” que conllevan “una revisión completa del modelo de ministerio cultural adaptado de Europa, sobre todo de Francia” (2009, 213). Un ejemplo destacado de ello fue la designación del cantante y compositor Gilberto Gil como ministro de cultura de Brasil por Luiz Inácio “Lula” da Silva en 2003, posición que ocupó hasta 2008. Lejos de tener un papel meramente decorativo, Gil diseñó controvertidas e influyentes políticas entre las que se destacaba la promoción del uso de licencias de Creative Commons, la revisión de las leyes de propiedad intelectual, la formulación del Plano Nacional de Cultura por los próximos diez años e incluso el relanzamiento de la convención de la UNESCO sobre diversidad cultural (Murilo 2008). Sus posiciones sobre democratización y libertad digital le llevaron a declarar sin tapujos que “sou hacker. Sou um ministro hacker. Sou um cantor hacker” y a añadir que “é preciso difundir as tecnologias, democratizá-las, politizá-las, discutir que benefícios prestam, que benefícios não prestam, para que servem, para que não servem. Mais ainda: é preciso que o domínio dessas técnicas saia das mãos de um pequeno grupo, de uma elite, e se popularize. Tem de ser para um número cada vez maior de pessoas” (Ministério da Cultura de Brasil 2008).

Las ideas expresadas por Gil se concretaron en proyectos como los Pontos de Cultura. Estos buscan apoyar una articulación del espacio cultural surgida de la propia capacidad auto-organizativa de los ciudadanos abandonando la política dirigista que se proponía desde las oficinas del Estado. Como han subrayado Barbara Szaniecki y Gerardo Silva, “[l]os Pontos de Cultura acogen distintas modalidades culturales: las artes performativas, las artes plásticas, la artesanía, lo

audiovisual, la danza, el folclore, la fotografía, la gastronomía, el periodismo, la literatura, la memoria, la música, la radio, la televisión . . . Observándolas más de cerca se parecen mucho a las que proponen las ‘industrias creativas’, pero la dinámica es muy diferente: una ética estética y económica de abajo a arriba. Desde el punto de vista estético, los resultados son inesperados” (2010, 75, traducción propia). Los resultados son inesperados desde el punto de vista no sólo estético, sino también político. A diferencia de lo que ocurría con anterioridad, cuando las políticas culturales se entendían como herramientas al servicio de una política exclusivamente nacional —cuando no claramente nacionalista—, propuestas como la de Pontos de Cultura han sido replicadas con éxito en distintos países latinoamericanos respaldando y dando visibilidad a todo tipo de organizaciones de cultura viva comunitaria que trabajan en espacios locales inmersos en intensos procesos de democratización social. A su vez, este tipo de organizaciones locales han buscado activamente superar el riesgo de atomización que tales iniciativas presentan a través de redes como plataforma puente, cuyo objetivo es vertebrar a nivel regional este movimiento con el convencimiento de que “en todas y cada una de las regiones de América Latina, las producciones estéticas, simbólicas y artísticas de los pueblos han constituido una dimensión protagónica de sus procesos de cambio”.¹

La necesidad de internacionalizar la política cultural y de buscar puntos de encuentro entre países que permitan la aparición de nuevos espacios de desarrollo regional tampoco ha pasado desapercibido a nivel estatal y multilateral. Valga como ilustración de ello la ratificación del 30 de noviembre de 2011 del marco común de Política Cultural de Integración Centroamericana (PCIC) para los años 2012–2015 por parte del Consejo de Ministros y Directores Generales de Cultura de la Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana, entre los que se encuentran los representantes de Belice, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá y República Dominicana. El acuerdo, firmado veinte años después del Protocolo de Tegucigalpa (1991) que dio nacimiento al Sistema de Integración Centroamérica (SICA), promueve un uso de la política cultural que vaya más allá de la construcción simbólica de las naciones y sus “paradigmas excluyentes” para intentar crear “espacios de integración regional” desde los que “fortalecer la institucionalidad nacional” (SICA 2011, 5, 13). Como señalaba Manuel Obregón, ministro de cultura y juventud de Costa Rica, se trata de un paso histórico “que puede impulsarnos colectivamente, para lograr que la acción cultural contribuya de manera esencial a la transformación social y el mejoramiento de la calidad de vida de nuestros habitantes. Es decir, promover la cultura como el eje primordial del desarrollo humano, social y económico” (Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica 2012).

Entre las instituciones que han desempeñado un papel relevante en la mediación entre el Estado, la sociedad civil y el sector privado en el sector de la cultura destacan de manera muy especial los ayuntamientos. Ciudades como Lima, Medellín o Bogotá, entre otras, han desarrollado algunas de las iniciativas más sig-

1. Plataforma Puente Cultura Viva Comunitaria, “Introducción”, 2013, <http://www.culturaypolitica.com.php5-4.ord1-1.websitetestlink.com/es/camino>.

nificativas de las últimas décadas en lo que respecta al apoyo y al fomento de la producción artística local como a la utilización de prácticas simbólicas dirigidas a combatir distintas formas de exclusión social. La cultura sin embargo es vista no sólo como un campo de intervención, sino también de creación de riqueza. En este sentido, las grandes y pequeñas urbes latinoamericanas se han visto inmersas en la lucha por atraer un mercado turístico en el que el atractivo y el capital cultural son fundamentales a la hora de atraer visitantes que generen riqueza, empleo y nuevas oportunidades de interacción. Uno de los casos más significativos es el de Río de Janeiro, que albergará la final del Mundial de fútbol en 2014 y las Olimpiadas en 2016. Como se señalaba desde el Governo do Rio do Janeiro en un extenso dossier promocional que apareció en la revista *Foreign Policy*, “[f]or many people around the world, Rio is Brazil. The federal government knows that promoting Rio means promoting Brazil” (Governo do Rio do Janeiro 2011, 2). Río no está sola en esta carrera por convertirse en escaparates de la riqueza cultural de toda una nación. Desde la Ciudad de México a Buenos Aires, las ciudades latinoamericanas buscan dotarse al mismo tiempo de personalidades únicas y ser compendio de las demás con el objetivo de atraer una parte de los supuestos beneficios del mercado global.

La creciente importancia que los actores mencionados en los párrafos precedentes otorgan a la cultura no es separable del fuerte crecimiento económico que ha experimentado buena parte de América Latina durante el último decenio. Dicho crecimiento ha permitido que una parte importante de sus habitantes se conviertan en potenciales consumidores de productos culturales. En este sentido, y de acuerdo a la Economic Commission for Latin America and the Caribbean (ECLAC), la región en su conjunto ha experimentado un crecimiento combinado de casi el 5 por ciento de su producto interno bruto (PIB) durante el período 2003 y 2008. Entre 2000 y 2007 la deuda pública cayó de media quince puntos respecto al PIB mientras que el déficit fiscal pasó de un déficit del 2.4 por ciento a un superávit del 0.4 por ciento del PIB (ECLAC 2012, 7). Teniendo en cuenta un crecimiento medio de 3.1 por ciento en 2012 y de aumentos significativos del mismo en años posteriores, no es de extrañar que ECLAC señale que “Latin American countries have the opportunity to design and implement public policies with long-term development goals and also reduce some medium and short-term risks” (2012, 7). Parte de esas políticas públicas destinadas a fomentar el desarrollo pasan por la expansión y consolidación de los mercados culturales y la promoción de sus productos tanto para consumo interno como para el mercado global.

Teniendo en cuenta lo anterior, no es sorprendente que la iniciativa privada se haya convertido en un actor importante a la hora de fijar la agenda de la política cultural. Como ha señalado Yúdice, el sector privado incide “en la conducción de políticas culturales por defecto (v. gr., cuando un consorcio transnacional como Sony, Time Warner, Bertelsmann o Televisa distribuye música, cine, libros y televisión de manera que afecta a grandes públicos y determina si ciertos bienes y servicios sobrevivirán en el mercado o no) o en concierto con el estado (v. gr., cuando se establecen fondos públicos-privados como el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes [FONCA] de México o cuando el sector privado se vale de incentivos fiscales legislados por el Estado para fungir como subsidiador público, como es el caso de la ley de mecenazgo Rouanet o la Ley del audiovisual en el

Brasil)" (2009, 212–213). Su papel en la producción, distribución y consumo de productos culturales en Latinoamérica es, pues, de una complejidad creciente. La industria cultural latinoamericana aspira a abrirse un espacio no sólo en sus mercados regionales, sino en el mercado global. Como dice José Marques de Melo, "A continent that was exclusively an importer of consumption goods and lifestyles, Latin America is now becoming an exporter of information and leisure, and is starting to overcome its history of cultural dependency" (1995). Sin embargo, dicha dependencia está lejos de haberse superado, tal y como muestran la todavía precaria posición de las industrias creativas del continente en ámbitos clave como es el acceso a Internet y la producción de bienes y servicios digitales o las complejas relaciones que se dan entre las empresas nacionales y multinacionales que dominan la economía formal y las que operan en el mercado informal. Todo ello tiene una importancia trascendental —como señalaba Gilberto Gil— a la hora de definir no sólo el futuro del mercado cultural latinoamericano, sino el acceso democrático a la cultura en general.

Precisamente, el proceso de democratización que ha experimentado el continente es muy relevante a la hora de entender el crecimiento y desarrollo de los mercados e industrias culturales en América Latina y el lugar central que ocupa en nuestros días la política cultural. Dos décadas después del fin de la mayor parte de los regímenes autoritarios en la región, el apoyo a los regímenes democráticos como forma de gobierno ha ido consolidándose de forma paulatina de acuerdo al Latinobarómetro realizado por la revista británica *The Economist* en base a encuestas realizadas en dieciocho países latinoamericanos desde 1995.² Este proceso de democratización ha permitido la aparición de voces, prácticas y discursos que estaban en la clandestinidad durante el período autoritario y que han enriquecido sustancialmente la esfera pública. Ello ha estado acompañado de un cambio en la percepción de las mismas por parte de los poderes del Estado y de las élites dominantes. Al menos en el discurso oficial, la alteridad cultural se reconoce no ya como algo negativo destinado a ser necesariamente reprimido en cuanto amenaza a los discursos unificadores, sino como una parte esencial del encanto de la cultura nacional que permite su comodificación en producto destinado a una audiencia local y global. Ahora bien, esta feliz unión entre democracia, economía liberal y política cultural no está libre de paradojas.

Y es que, como no han dejado de señalar distintos intelectuales a lo largo de la última década tales como George Yúdice (2003) o Doris Sommer (2006), los procesos políticos de democratización, la liberación y globalización de los mercados y la creación de estructuras institucionales dedicadas profesional y burocráticamente al apoyo, sostenimiento o promoción de la cultura llevan aparejadas cuestiones de dominio y hegemonía que no responden a la imagen idealizada de sí misma que brinda en ocasiones la democracia neoliberal. El control sobre la producción cultural se ha centralizado y descentralizado al mismo tiempo. Se ha centralizado en los aparatos burocráticos de los Estados que reclaman su derecho a influir sobre el ámbito cultural sobre la base de su legitimidad democrática.

2. "The Democratic Routine", *Economist*, December 2, 2010, <http://www.economist.com/node/17627929>.

Y se ha descentralizado en la creación de múltiples e influyentes conglomerados empresariales —tanto nacionales como extranjeros— que tienen intereses económicos específicos sobre el mercado cultural. El resultado es una situación en la que, a pesar de los procesos de democratización y el crecimiento económico, los individuos encuentran cada vez menos espacios en los que desarrollar sus propias formas de expresión cultural. Los espacios de producción cultural están controlados o bien por el Estado —cuya gestión está en manos de expertos culturales asociados a estructuras burocráticas— o bien por empresas e intereses económicos que defienden sus derechos adquiridos tanto sobre los productos culturales mismos (a través de los derechos de autor, por ejemplo) como sobre los lugares de producción cultural (a través del control de cines, teatros e radios, por ejemplo). Es más, no podemos dejar de pensar en las nuevas políticas culturales sin considerar la confluencia perversa del *boom* de la participación en América Latina. Dagnino (2004) ha explicado bien cómo el mismo concepto, la misma práctica participativa, es funcional tanto a los intereses neoliberales como a los proyectos hacia una mayor democratización social. Por un lado, porque los Estados neoliberales alientan la participación en tanto que ellos ya han decidido dejar de hacerse cargo de muchos servicios y, por otro, porque en su intento de participar y empoderarse, la sociedad civil consigue logros significativos pero también queda algo descolocada ante sus viejos interlocutores.

El presente número de *Latin American Research Review* aborda esta problemática a partir de una serie de artículos en los que se combinan a menudo lo local y lo global y que coinciden en gran medida con Doris Sommer cuando dice que “agency through culture is almost second nature to democratic life, whether we take culture to mean collective and flexible everyday practices or the individual departures from convention that we call art” (2006, 19). Lo hace a partir del análisis de casos provenientes de Chile, Perú, Puerto Rico, Argentina o Colombia, países cuyas políticas culturales han recibido frecuentemente menos atención crítica que las de Brasil o México, pero que presentan puntos comunes con aquellos y rasgos diferenciadores que necesitan ser tomados en cuenta a la hora de tener una visión lo más amplia posible sobre el tema.

El primero de los artículos de esta colección, “Disencounters between Music’s Allure and the Expediency of Culture in Colombia”, por Ana M. Ochoa Gautier, se aproxima a la cuestión de los procesos de creación, representación y producción artísticas para cuestionar la validez del paradigma de la cultura como un recurso (ya sea económico, ideológico o político) que es posible simplemente gestionar. A partir de la discusión de los casos de la cantante colombiana Lucía Pulido y la difusión del género de la champeta en Cartagena de Indias, Ochoa Gautier arguye que “the mobilization of cultural policy in today’s world cannot continue to be articulated through the trumping of artistic dimensions of the music (or the arts in general)” como tampoco obviando la existencia de “unacknowledged practices of self-organization, sharing, and collective enjoyment” (28).

En “Debates identitarios y capital simbólico: Políticas culturales en torno a la música tradicional puertorriqueña”, Mareia Quintero Rivera analiza, por su parte, el impacto y tortuoso camino que ha tenido la Ley de la Música Autóctona Tradicional Puertorriqueña, aprobada en 2004 y enmendada en 2005 y 2011, desde

el punto de vista tanto de su desarrollo como política cultural dirigida a promocionar un sector hasta entonces desregulado como de su impacto en las narrativas identitarias hegemónicas. En este sentido, su artículo busca responder a una serie de preguntas clave sobre la capacidad de la política cultural para “contribuir a subsanar desigualdades históricas y ampliar los sentidos de la ciudadanía” y revalorizar “prácticas simbólicas históricamente subalternizadas sin atrincherarlas en versiones congeladas de su diferencia” (32).

Luis E. Cárcamo-Huechante discute en “Indigenous Interference: Mapuche Use of Radio in Times of Acoustic Colonialism” la creación de programas de radio por parte de colectivos mapuche en Chile y Argentina como parte de una estrategia de apertura de un espacio aural cada vez más dominado por conglomerados corporativos. Cárcamo-Huechante los analiza en tanto que “a localized indigenous mode of interfering with and disrupting the Westernizing aural space that has prevailed in contemporary Chile and Argentina” y una forma de crear un sentimiento de pertenencia colectivo “during a time of dispersion, diasporization, and relocation” (53).

El funcionamiento de los mercados informales de creación y distribución de videos digitales es el tema que Santiago Alfaro Rotondo desarrolla en “Peruwood: La industria del video digital en el Perú”. El análisis de Alfaro Rotondo resalta, por un lado, las complejas redes que existen entre creadores y productores en un mercado fundamentalmente desregulado y los desafíos que presenta, desde un punto de vista tecnológico, cultural, económico y político, la regulación de una industria que ha surgido al margen de las políticas culturales y económicas oficiales; y por otro, la capacidad que dichos productos tienen para “el traslado de prácticas escénicas, rituales tradicionales o relatos orales al video, la construcción de narrativas audiovisuales distintas al gusto y canon euronorteamericano y la elaboración de representaciones autoetnográficas” (71).

Por su parte, Rubens Bayardo, discute en “Políticas culturales y economía simbólica de las ciudades: ‘Buenos Aires, en todo estás vos’” la construcción de una imagen “de marca” de la ciudad de Buenos Aires como capital cultural del MERCOSUR sino como centro de las “industrias creativas” tanto de Argentina como del resto del continente. Su artículo no sólo traza los cambios institucionales que permitieron el surgimiento de las políticas culturales destinadas a promover esa industria, sino que también cuestiona el discurso oficial que ve en ellas “la capacidad instantánea de democratizar la cultura y de volver abstractas cuestiones como el acceso y la participación al declarar que ‘todo es creativo’ y todos lo somos”, que “enarbolan una configuración salvacionista donde las *majors* vendrían a traer más oportunidades a ‘las reservas inexploradas de talento’” y que “ostentan cifras inverificables con el poder que les da ser parte de una ‘nueva religión’ que ofrece un bien escaso como el optimismo en las recurrentes crisis globales, y promete rentas seculares alrededor de una gran alianza en torno a los derechos de propiedad intelectual” (125).

El último artículo del volumen, “Desculturalizar la cultura: Retos actuales de las políticas culturales”, por Víctor Vich, editor invitado del presente volumen, es más que un análisis de caso, una propuesta que ve en la cultura y en las políticas culturales una forma de cambio social capaz de “promover la articulación entre

cultura, democracia y ciudadanía". Más allá de la creación de expertos en cultura", es decir, de gestores especializados en la organización y administración de eventos denominados culturales, Vich aboga por verdaderos agentes culturales que sean capaces de articular "una *política cultural* verdaderamente democrática" capaz de "abrir espacios para que las identidades excluidas accedan al poder de representarse a sí mismas y de significar su propia condición política participando como verdaderos *actores* en la esfera pública" (132).

Tomados en conjunto, los artículos de esta colección son parte de ese intento por abrir espacios para una discusión crítica sobre las relaciones que se dan entre mercado, sociedad civil e instituciones en el marco de la política cultural latinoamericana. Así, ensayos como el de Cárcamo-Huechante ponen de relieve el hecho de que las políticas culturales llevadas a cabo en Chile tras la caída de Pinochet pueden haberse llevado a cabo en nombre de la democracia, pero eso no necesariamente se ha traducido en una mayor presencia de la voz indígena en el espacio sonoro de la nación. Por su parte, Quintero muestra lo desconectadas de la realidad social que pueden llegar a estar las discusiones sobre la necesidad de proteger la música autóctona en Puerto Rico. Tanto Ana María Ochoa Gautier como Santiago Alfaro Rotondo discuten por su parte la capacidad de artistas e industrias populares para organizarse y crear productos culturales al margen de los circuitos establecidos ya sea por el Estado o por el mercado y las dificultades que supone la integración de estas redes de colaboración y producción cultural dentro de la economía formal. Ahora bien, la alternativa que proponen estos ensayos no es entre estar dentro o fuera de las instituciones. Como decía George Yúdice en 2003, "There is no outside of institutionality", y no deberíamos esperar "an outside force—the real—to solve the problems of an institutionally bound practice. [. . .] Institutions can be reconverted, particularly within broad historical changes like those of the past two decades that have transformed their significance and function" (317). Estas tensiones que se dan dentro del seno mismo de la institucionalidad son especialmente visibles en el análisis sobre Buenos Aires que lleva a cabo Rubens Bayardo y en el texto de Víctor Vich que concluye este número.

En última instancia, lo que los diferentes ensayos que se presentan en estas páginas ponen de relieve es que, lejos de concretizarse y definirse en los tradicionales museos, edificios y monumentos, el objeto mismo de las políticas culturales —es decir la cultura— es una realidad sumamente cambiante e inasible. Es más que nunca un espacio de diálogo y múltiples mediaciones, a la vez un recurso —económico, político, social— y un fin en sí mismo, un medio de empoderamiento frente a las élites tradicionales y un medio de negociación con ellas que no necesariamente desafía la ortodoxia neoliberal, sino que a veces incluso la refuerza. De hecho, como dice Hale en referencia a esta paradoja, "Collective rights, granted as compensatory measures to 'disadvantaged' cultural groups, are an integral part of neoliberal strategy" (2005, 12). En este sentido, las viejas élites políticas y económicas del continente han sabido adaptarse a los nuevos tiempos y han pasado de ser "vehement opponents to reluctant arbiters of rights grounded in cultural difference. In so doing, they find that cultural rights, when carefully delimited, not only pose little challenge to the forward march of the neoliberal project but also induce the bearers of these rights to join in the march"

(Hale 2005, 13). Estos viejos interlocutores se han vuelto mucho más sofisticados y han sido capaces de incorporar en su discurso las propias herramientas conceptuales que se utilizaban para deslegitimarlos. De acuerdo a Ilana Gershon, "To say with a relativist's conviction that the world could be otherwise used to be a way to wield possibility against power. Seeing the social as constructed was liberating when faced with people who naturalized power in order to exercise power. No more. Neoliberal constructions of agency have wilted the efficacy of this formerly reliable insight. Neoliberal perspectives have incorporated as a central belief the knowledge that all that is social could be otherwise" (2011, 537). Esta tensión en el ámbito de la cultura y de la política cultural existe porque se trata de un campo en permanente disputa en el que no sólo se juega parte del futuro económico de Latinoamérica, sino también —y sobre todo— el modelo de sociedad que sus ciudadanos aspiran lograr.

REFERENCIAS

- Dagnino, Evelina
 2004 "Confluencia perversa, deslocamientos de sentido, crisis discursiva". En *La cultura en las crisis latinoamericanas*, compilado por Alejandro Grimson, 195–216. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- ECLAC (Economic Commission for Latin America and the Caribbean)
 2012 *Latin American Economic Outlook 2012: Transforming the State for Development*. <http://www.latameconomy.org/fileadmin/uploads/laeo/Documents/English%20mini-flagshipLEO2012bis.pdf>.
- Gershon, Ilana
 2011 "Neoliberal Agency". *Current Anthropology* 52 (4): 537–555.
- Governo do Rio do Janeiro
 2011 "Rio de Janeiro: Gearing Up for the Games". *Foreign Policy* (suplemento publicitario). http://www.foreignpolicy.com/files/fp_uploaded_images/brazilnew.pdf.
- Hale, Charles R.
 2005 "Neoliberal Multiculturalism: The Remaking of Cultural Rights and Racial Dominance in Central America". *PoLAR: Political and Legal Anthropology Review* 28 (1): 10–19.
- Melo, José Marques de
 1995 "Development of the Audiovisual Industry in Brazil from Importer to Exporter of Television Programming". *Canadian Journal of Communication* 20 (3). <http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/880/786>.
- Ministério da Cultura de Brasil
 2008 "Gil: 'Sou hacker. Um ministro hacker'". <http://www.cultura.gov.br/site/2008/06/16/gil-sou-hacker-um-ministro-hacker>.
- Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica
 2012 "Costa Rica conoció propuesta de Política Cultural de Integración Centroamericana de manos de la CECC". Comunicado de prensa, 26 de septiembre. <http://www.mcj.go.cr/actualidad/noticias/2012/setiembre/noticias/consecutivo456.aspx>.
- Murilo, José
 2008 "Gilberto Gil: The Open Minister". *openDemocracy*, 18 de agosto. <http://www.opendemocracy.net/article/gilberto-gill-open-minister>.
- SICA (Sistema de la Integración Centroamericana)
 2011 *Política cultural de integración centroamericana, 2012–2015*. San José, Costa Rica: Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana y SICA.
- Sommer, Doris
 2006 *Cultural Agency in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press.
- Szaniecki, Barbara, y Gerardo Silva
 2010 "Rio et la politique des 'pontos de cultura'". *Multitudes* 43 (4): 70–77.

Yúdice, George

2003 *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham, NC: Duke University Press.

2009 "Política cultural". En *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, coordinado por Mónica Szurmuk y Robert McKee, 212–217. México, DF: Siglo Veintiuno.